

Le supplément poétique

Nathalie Watteyne

Volume 1, numéro 2, printemps 1991

Sémiotiques 2 : théories et champs d'application

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800876ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800876ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Watteyne, N. (1991). Le supplément poétique. *Horizons philosophiques*, 1(2), 137–160. <https://doi.org/10.7202/800876ar>

Le supplément poétique

Exposition

Qu'est-ce qui fait qu'un texte est poétique au XX^e siècle? Avec Mallarmé, on pourrait dire «l'effort sur le style», une «modulation individuelle», «vibration de l'idée»... Pour ne pas en rester là toutefois — ce que d'ailleurs Mallarmé n'a pas fait —, malgré l'inévitable déficience du savoir à ressaisir le matériau de l'inscription poétique, il faut prendre position : à circonscrire la poésie comme *expérience* faite par un être de langage, incarné, dans le temps, avec la parole, on risque déjà une approche de la poésie. On ne s'est pas encore penché sur la dimension sensible du poème, mais on y converge : le poème est le lieu de la mise en présence d'un temps, d'un monde, il porte la marque d'une subjectivité qui en fait l'épreuve et en est le résultat.

Faire une expérience n'est pas parvenir au savoir, qu'elle modifie pourtant. Vécue, l'expérience fixe le sujet à son être pour qu'il en éprouve le sens, lui accorde de la signification. Dans un espace où l'énoncé ne mène pas au savoir, où se transforment à la fois le langage et celui qui le parle, s'accomplit l'expérience poétique. Nonobstant ce que promulguent les incitateurs du moment, ce que promeut le discours tenu sur ça, le sens des mots, rassemblés, conjugués qui figurent à l'intérieur du texte, les impressions qui se tissent à même le poème constituent

une trace de l'être animé que je suis au moment où j'y suis sensible.

Comme lieu et inscription de l'expérience qu'un sujet fait avec la parole, le poème est l'occasion d'une *perception*, au sens que Merleau-Ponty donne à ce terme : «[...] La perception est justement cet acte qui crée d'un seul coup, avec la constellation des données, le sens qui les relie — qui non seulement découvre le sens *qu'elles ont* mais encore fait *qu'elles aient un sens*¹». Jusqu'alors informulé, du sens se donne dans une inscription, confronte et assiège la perspective antérieure, matrice et témoin de cette autre présence captée par l'imaginaire. Voilà pourquoi «l'acte poétique consiste à percevoir, non à représenter²» et que se côtoient toujours, à l'intérieur d'un texte, lorsque poétique, un «en train d'apparaître» et un «déjà-présent».

Si, dans l'introspection, le poète ordonne la diffusion et rassemble son être pour coïncider avec sa parole, c'est dans l'espoir d'une *rencontre de sens*. Usant d'une langue comme moyen d'expression, de figuration et de reconstitution, il projette son être incarné dans le monde. En modulant sa voix dans un texte, il cherche à rendre un mouvement, le sien; à oblitérer des signes de sa culture, pour les charger de sens. Ainsi commente-t-il le temps qui passe et est-il en mesure de créer de nouveaux rapports qui formulent le sens de son réel.

Toutes tendances confondues, les poètes disent ce qui se glisse à la conscience au moment où ça s'écrit. Nulle réduction surréaliste ou psychologique ici : le sujet de la poésie moderne se livre à une expérience poétique en scandant, rythmant, modulant humeurs et impressions,

1. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, NRF, 1945, p. 46.

2. Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Paris, C. Bourgois, «Dé-troits», 1986, p. 99.

comme des signes, pour accomplir un «déposer perceptuel». Ainsi amène-t-il à conscience ce qui ne l'était pas.

Entre une parole donnée et tout ce qu'il reste à dire, à la frontière du non encore signifié et du autrement envisagé, à l'instant représenté par des signes, des symboles, un jaillissement de sens s'opère. Obscurément nommée lyrique lorsqu'elle s'ajuste à son impression, une voix s'entend et nous touche. Faisant d'une impression modulée naître une perception, la disséminant dans un réseau langagier, la ressaisissant donc et la glissant dans des figures, autre manifestation du sens, le sujet poétique est à l'œuvre. Celle non pas seulement de figurer, mais de configurer des sens. Maintenir alerte son être vivant mais étranger à la langue qui, dans le monde et le temps, ne se retient que comme atmosphère; ordonner un réseau de sens qui puisse figurer l'expérience de la parole, à faire sur soi, impliquent une vigilance : savoir traverser, endurer une chose qui ne soit pas encore dite. Évoquer ce qui n'est encore qu'une impression et pourrait s'écrire selon une gamme infinie de représentants exige une proximité, une intimité avec ce que l'on déplace. Se prêter au langage pour l(s)'ouvrir à l'intelligibilité, fournir au groupe matériau à se l(d)ire, où le puiser si ce n'est à même le sensible, pour révéler ce qui reste obscur, étranger à la conscience? Double expérience donc que cherche à faire le poète : celle d'une parole, poétique, et celle de son être, réflexive. Ce vers quoi se tourne le sujet à l'œuvre, animé de *mouvements sensoriels, corporels* qui se modulent en tous sens, chargés de sens... n'est pas dit, sensibiliserait le dit, structurerait l'écrit de manière à ce que celui-ci supporte l'expérience et la contienne.

Ce qui nous touche en poésie ne saurait donc se tenir dans le seul registre de l'expression. Outre un contact auprès des choses et une représentation de mondes en accord avec et en filigrane des mythologies, il y a là une voix qui se fraye un passage entre vibrations et signes pour

délivrer un état vivant et en sensibiliser l'inscription. À la limite du non-perceptible et du sémiotisable, comme une première couche qui pourrait faire sens mais qui ne délivre aucune signification, unie au corps par un rythme et aux sens par des états de conscience traversés en cours d'expérience, cette voix laisse d'abord et avant tout sa *trace*. Et cette trace (in-pré-consciente; vestiges corporels, psychiques) est lisible par des *marques* qui retiennent ce qu'il en est de(s) sens logés dans l'inscription poétique. Ainsi en va-t-il du rythme : en poésie, il figure la trace qui fait sens et le donne. Il ordonne le mouvement de l'expérience vécue et qui consigne à même l'inscription poétique la charge pulsionnelle du sujet à l'œuvre.

Dans cette perspective, il convient d'interroger toute marque qui charge ce rythme, singulier, pour en ressaisir les moments et les degrés constitutifs. Actives, opérantes et lisibles en filigrane des signes, les conditionnant, ces marques rendent compte d'un matériau non-convenu mais logé dans le «tissu de l'expérience» du sujet à l'œuvre : *occupation sensible du temps*. Perceptible lors d'une expérience vécue, vouée à disparaître si elle n'est pas consignée dans une inscription, cette occupation sensible est ce que le poète cherche à rendre signifiant au XX^e siècle. Et elle s'approche dans le poème mis en forme par un individu sujet à disparaître, avant de converger — à l'instant — vers ce qui se dit; cela qu'on appelle énoncé poétique. Peu importe ce qui y figure en termes de représentation, le poème délivre du *sujet*, le consigne pour la mémoire par ce que nul autre espace — y compris la psychanalyse — n'est susceptible de retenir : sa modulation (rythmique, chargée d'affects), son tracé sémiotique.

Ainsi donc l'expérience poétique comporte non seulement la particularité de se moduler dans un rythme, singulier; elle s'accomplit en même temps, à différents degrés, sous forme de prise de parole et par des signes. Ceci pour dire : 1) que la modulation rend compte d'une présence

subjective là où le symbole se trouve plutôt affecté par le sujet (inhibition qui n'est sans doute pas étrangère à ce que nous savons depuis que Freud l'a mis en évidence au début du siècle : la langue que parlent les symboles); 2) qu'une telle présence, subjective, s'achemine dans l'espace poétique — dans la prosodie et dans l'énoncé — du sens à la signification.

Au-delà du symboliquement institué (par les autres), le *temps* comme phénomène rend accessibles le lieu de jaillissement du sens et la manière, subjective, qu'a le sens de s'ordonner. Mais, avant de signaler les marques qui sont susceptibles de le révéler, il est toujours pertinent de revoir ce que les écrivains eux-mêmes nous ont dit sur leur projet. Car, c'est dans un tel esprit que ce commentaire cherche à intéresser aux marques de jaillissement de sens. La quête de sens est pré-texte au projet poétique moderne, savons-nous. Il est temps de s'y confronter, croyons-nous. Chercher la poésie dans les aléas du sens, à la quête de «microséismes», butée aux abîmes du sensible, car ainsi s'est-elle tenue, malgré l'impossible formulation du pur mouvement, du pur vivant, dans une «ouverture aux choses sans concept»; ainsi a-t-elle porté l'espoir d'un langage nouveau qui permette «d'arriver à l'inconnu, par le dérèglement de tous les sens». En quête de phénomènes antérieurs aux catégorisations et représentations de la conscience, préoccupés de mouvements sensori-moteurs plutôt qu'idéo-moteurs, les modernes se sont livrés à l'assaut de constellations sensibles.

Aux époques et aux cultures de se légitimer, d'orienter les regards sur tel ou tel aspect des œuvres qu'elles revendiquent, car il faut bien dire sur ce qui est dit... Mais lire de la poésie, et que cette lecture fasse sens autrement que dans une perspective psychocritique, sociologique ou historique, qu'elle soit esthétique ou philosophique, coextensive ou ultérieure à ce que suggèrent les poèmes, tou-

jours d'ailleurs, des espaces qui re-nouent avec les morts que nous sommes et qui le disent sous toutes les formes...

1. Le sujet poétique à l'œuvre (des premiers romantiques aux premiers modernes)

Non plus métaphorisé par la visite d'un dieu, avatar des mythologies gréco-latine/judéo-chrétienne, qui imprègne encore nos imaginaires, l'accomplissement poétique ne résulte pas d'un séjour au cœur de l'ineffable concédé par les Muses. De l'indicible se formulant pour l'alchimiste qu'est le poète, transformateur de matière en énergie, à la pure plongée intérieure du chantré romantique; *lyrisme*, ce mot errant, déployé en tous sens, qui ne me signifie rien hormis la valeur qu'il accorde au mot poésie lui-même.

Lyriques ont été les odes de l'Antiquité, avec ou sans musique; sont devenus les genres grecs; ont été les poètes de l'intimité et du Moi; pour finalement rassembler des sujets au plus près de leur source, sensiblement et sentimentalement. Mais les modernes ont signé d'autres expériences. Sujets allant jusqu'à s'effacer dans l'énoncé poétique; substances vivantes partagées entre leur moi et son autre, le monde où elles logent; fabricants de langage donc de conscience, à l'écoute de la perception naissante, du quotidien, de la justesse, de la tendance; enthousiastes ou maudits, les poètes battent la mesure toujours mutante d'une identité qui reste problématique. Porteurs d'un désir tragique parce que mortel, dont ils rendent la gamme et les nuances dans l'univers des sens à révéler, la tentation des poètes oscille entre s'incorporer un monde hostile, étranger, confus, dont ils s'adjoignent les marques et, face à celui-ci, exprimer un désir-désarroi : «La variété infinie des sentiments que fait naître le désir dans l'immobilité a donné lieu à l'infinie diversité de leurs formes³».

3. F. Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, «Poésie», p. 85.

Bien qu'on s'entende sur ce terme, lyrisme, pour signifier que la chose nous touche, qu'elle suscite une émotion en nous, ne s'y sont joués ni le destin de la poésie moderne ni son accomplissement lui-même. À moins que «peut-être (...) en effet, comme pour sa part Hölderlin le soupçonnait, le *pur lyrisme*, non pas simplement la *poésie* [...] quelque chose au contraire de beaucoup plus primitif et inaccessible — autre chose, en tout cas, que ce qui peut se rassembler sous le concept (fût-il introuvable) de *littérature*⁴»... alors le lyrisme serait l'absolue remontée des sens, pure extase où l'individu s'abîme avant toute division constitutive de subjectivité. Mais il y a scission. Et bien que toujours la manière de s'exprimer soit le fait d'un moi, porte la marque d'une voix, lyrique, il y a également construction en poésie, création, *poiësis*.

Qui est moi, ce sujet stratifié? Celui dissolu, des affects, de l'épreuve, corporel, pré-réflexif ou de la réflexion? En poésie, le moi œuvrant que nous appelons celui de l'expérience est multiple. Il est objet qui occupe une position d'équilibre dans l'espace et le temps, qui peut se replier sur lui-même et envisager la «reprise créatrice» de son être. Cet objet-sujet à réflexion peut communiquer ce qu'il fait advenir à soi-même par un dispositif qui viole les lois de l'économie (Eco). Son expérience, vécue dans un corps propre, phénomène privé, acquiert une valeur intersubjective par le langage (Husserl). Mais sa parole n'obéit qu'à un rythme, le sien. Telle est la paradoxale contribution du poète à sa communauté, *lui parler son ton*.

Avec l'idéalisme spéculatif et le romantisme allemand, une nouvelle vision de la subjectivité s'instaure et, conséquemment, de la poésie : «[...] chacun doit être romantique au sens large du mot — où il signifie la tendance vers un

4. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 287.

sens profond et infini⁵». Non plus imitateur de réalité sensible ni fabricant d'harmonie et de rhétorique, le poète consigne un moi qui se livre «corps et âme» à ses instincts et à ce que lui dictent ses sens. Bien avant Rimbaud, Friedrich von Schlegel sollicite une poétique qui le donne à voir : «Pour apprécier maint écrit à sa juste valeur, il nous manque encore une théorie de l'art grammatical des sens⁶». S'intéressant aux infinités du *Witz* comme savoir absolu et principe des affinités, à la «virtualité abyssale» de la création «symphilosophique» et «sympoétique», les fondateurs du premier romantisme à léna confèrent à la littérature le pouvoir d'imaginer. Contre les règles et genres littéraires du classicisme, le texte romantique a pour «essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir⁷», parce que l'identité à révéler est elle-même en devenir. Cette identité, qui est le but commun de la poésie et de la philosophie, passe par le langage, créateur d'affinités. Dans cette perspective, la fonction du langage est de figurer l'interaction des choses, leur identité et le passage du corporel au spirituel :

[...] le plus palpable doit servir de signe à l'intuition spirituelle la plus sublimée. Ainsi dans le langage tout devient figure pour tout, et il devient une allégorie de l'interaction de toutes choses, ou, d'un point de vue plus élevé encore, de leur identité. Ainsi le langage, précisément par ce qu'on a coutume d'y tenir pour non-philosophique, donne par avance à entendre le but de la philosophie, qui dans son essence ne fait qu'un avec celui de la poésie pour lequel à l'origine il témoigne d'une parfaite aptitude⁸.

5. F. Schlegel, pour la citation : «Entretien sur la poésie», in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 318.

6. Fragment 64, attribué à F. Schlegel, *op. cit.*, p. 88.

7. Fragment 116 de l'*Athenäum*, *op. cit.*, p. 112.

8. A.W. Schlegel, pour la citation : «Leçons sur l'art et la littérature», in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 363.

Le langage assure et maintient le passage entre le corps et l'esprit. Mais si c'est à partir du corps que s'opère la brèche, s'il est le lieu à partir duquel nous nous exprimons, c'est le langage, poétique, qui nous permet de communiquer nos états d'esprit et, par là, de rassembler nos subjectivités. Intéressés par un langage subjectif certes, mais non seulement expressif, puisque marqué d'empreintes, dans un langage qui délivre une signification sensible, c'est-à-dire renouvelée, et en cela touchante, belle parce que déplaçant chez le sujet et dans le langage le sens de l'existence, les romantiques allemands se sont préoccupés de «l'histoire de l'esprit».

C'est en surprenant, en accueillant ce qui ne se donne jamais pareillement que le poète opère la médiation de son expérience vécue. L'expression est ce qui se tient à la superficie de la «matrice d'idées» pour sensibiliser, humaniser la zone où les sons et les sens s'interpellent, délivrent autant d'images que de signes qui, à leur tour, font appel à d'autres signes.

Distinguant ce qui, de l'expression, une fois extériorisé, devient de la présentation, August von Schlegel accorde au langage et aux symboles le primat de représenter la connexion de mouvements intérieurs dont nous sommes l'objet :

S'il s'agit de la désignation délibérée de quelque chose, cette chose doit tout d'abord (ne fût-elle qu'une sensation de notre état) être exposée comme objet au-dehors de nous, et le langage articulé, dès lors, n'est pas tant expression que présentation. Nous nous exprimons nous-mêmes, mais nous présentons les objets. Or toute cette présentation du langage articulé est originellement symbolique. Ce qui est en elle premier, c'est la connexion, avec certains mouvements intérieurs, de certains sons en tant que leurs signes immédiats; à partir d'eux sont tout d'abord formés des signes, lesquels sont ensuite, à travers les modifications les plus diverses, transférés sans cesse de l'un sur l'autre, ce qui n'est possible que si chaque représentation sert à son tour d'image ou de signe pour une autre⁹.

Les poètes du XX^e siècle ont partagé cette vision d'un langage qui passe par tous les sens pour figurer les états de conscience. Un langage expressif parce que singulier, dont la fonction est de dénouer ce qui est encore ignoré à soi. Mais le matériau premier ne leur apparaissait plus être le symbole. Du Baudelaire rêveur mélancolique possédé de désir et de beauté sont restés des «fleurs maldives» ou *du mal*; autant d'incarnations de ce désir et de manifestations du conflit chair/esprit, des sonnets où les expériences sensorielles s'imaginent par des correspondances : «Les parfums, les couleurs et les sons se répondent»; des figures qui cèdent au retour du refoulé. Dans cette quête d'une parole adéquate, belle et incarnée, il faut voir chez Baudelaire la prise de conscience d'un monde vivant, in-formé par la langue. Avant l'émergence du vers libre et rythmique de Mallarmé, la poésie moderne est l'avènement, avec Baudelaire, du sujet à l'écoute de *son propre rythme*. Prosaïque ou poétique, la distinction n'était plus une question de genre, mais de surgissement de sens :

Cette musique n'était pas seulement celle du vers, puisqu'elle est désignée, dans la préface de Baudelaire aux *Petits poèmes en prose*, par la phrase fameuse : «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?» Ouvrant ainsi la possibilité non seulement du poème en prose, mais d'une prose du poème¹⁰.

Accéder au poétique, qui se donne tel le mouvement intérieur, est d'autant plus nécessaire que «Je est un

9. A.W. Schlegel, pour la citation : «Leçons sur l'art et la littérature», in Lacoue-Labarthe et Nancy, *op. cit.*, p. 318.

10. H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 201.

autre¹¹». Autour du fatal énoncé, le sujet moderne de la poésie ne méconnaît plus sa perte d'intimité avec lui-même et voilà pourquoi il se bute au questionné d'une démarche «exploréenne» de ses propres rythmes. Je est un autre, mais qui est cet autre? «(...) la figure incompréhensible de ce qui est incompréhensible en l'expérience aliénée que je fais de ma propre intimité¹²». Le sujet poétique moderne se tient aux limites d'un langage charnel, veut «posséder la vérité dans une âme et un corps¹³»; ce corps qui reprend en charge ce que nul dieu n'a comblé : l'être par quoi le sujet se constitue.

Autre figure célèbre de la poésie moderne, Mallarmé, qui entendit donner «l'initiative aux mots» pour composer le Livre qui formula «l'explication orphique de la Terre». Souhaitant voir le sujet de la poésie moderne se déloger de la superficie des résonances et échos de l'être; voulant ainsi percer le «Mystère ou (...) contexte évolutif de l'Idée¹⁴», il a cherché l'eurythmie génératrice du savoir, métaphysique : «Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer

11. Il est intéressant de noter ce qui précède ce célèbre coup d'envoi : (...) la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, on vient d'un bond sur la scène. In «Rimbaud à Paul Demeny», *Poésies*, Gallimard, «Poésie», 1984, p. 202.

12. J. Sacre, «L'intime et l'autre. Je : le poème», in *La Poésie française au tournant des années 30*, textes réunis et présentés par Ph. Delaveau, Paris, José Corti, 1988, p. 193.

13. À Paul Demeny toujours :

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. (202)

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. (204)

14. S. Mallarmé, «La Musique et les lettres», *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. J.-Aubry, Paris, Gallimard, «La Pléiade», p. 653. Je me réfère à cet article pour le paragraphe; les annotations seront suivies de leur numéro de page respectif seulement.

le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu» (655). Parce que la poésie est «chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres» (648), Mallarmé en a fait un mode d'appréhension. Aussi paradoxale que l'entreprise puisse paraître, cette recherche de rythmes fondamentaux, par l'usage du vers libre, visait avant toute chose à dégager des états de conscience, que chacun module à sa manière : «Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close celle d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique» (644). Parce qu'elle s'est intéressée aux vibrations, aux sonorités et aux infra-signes de l'âme, la démarche mallarméenne s'approche de l'enquête phénoménologique, en constitue peut-être l'une des plus accomplies.

Et parce que la poésie n'est jamais l'histoire, même si elle en a une; parce qu'elle n'a pas pour fonction d'exprimer, même si elle le fait; parce que les marques d'un poème sont celles d'un être-au-monde à l'instant où il s'entend, un sujet qui n'est rien pour l'autre «— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !» retourne au seuil qui leur est commun, dans l'infra-conceptuel, où baigne le sensible. Là, insignifiés, il est des rythmes qui battent la mesure de l'histoire de la conscience. Là se tient le poète, avec l'ambition de figurer la vibration pour ressaisir des fragments d'expérience et établir la graphie du sujet mutant.

Parvenir au représentant originaire qui habite le corps n'a pas été un thème en poésie moderne, mais une ambition; l'expérimenter avec une parole dans le temps que prend la voix à se le dire; franchir des seuils pulsifs où se tient le sens, ainsi tenter la percée mnémonique... Parce qu'il n'y a de réel que mythique, je n'y peux ressaisir que des symboles, des signes, encore des symboles... à moins de reconstituer mon réel par les traces mnésiques, «ins-

cription infra-psychique» que mon corps retient. Extrême solitude de Gauvreau...

Ceci est cela, mais plus tout à fait le même... En filigrane, le poème ouvre une brèche depuis le corps, jusqu'à la parole, franchit du temps, consigne du sujet, par décharges, contre les signes. Ce mode est nécessaire à la transmission de l'expérience vécue, car «presque tout ce qui arrive est inexprimable et s'accomplit dans une région que jamais parole n'a foulée¹⁵». Malgré un effet de contexte, des variables historiques et sociales, le vouloir-dire telle chose plutôt que telle autre; le seul lieu qui franchisse le temps est celui qui ouvre la crypte. À l'écoute de ce qui pourrait faire sens, livré à sa langue, comme aux sens, le poète tente l'impossible frayage entre les modulations intérieures (captation sensible) et la délivrance d'une perception (nouvelle vision). Et, comme métaphore ultime, il brandit la quête de sens.

2. Donation de sens

Au cours de la modernité, cette mythologie où les figures de mouvements sensori-moteurs succèdent à celles de l'âme et de l'esprit, deux penseurs ont, chacun à leur manière, thématiqué le lien qui s'établit du corps de l'individu à la conscience d'un sujet; Freud qui a réassigné sous le concept de pulsion l'être à la frontière du physiologique et du psychique, d'où le corps procède pour redistribuer l'énergie sous forme de représentation; Merleau-Ponty, pour qui le corps propre, où loge le sujet, est à la base de toute opération perceptive :

- en lien avec l'être ambivalent, non thématizable — à moins de délégation —, de la *pulsion*, dont Freud nous dit qu'elle est un régulateur premier entre corps/être psychique. Si par ce

15. R.-M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Grasset, 1937, p. 15-16.

concept est désigné le lieu à partir duquel se foment l'énergie constitutive de la singularité, ce qu'il y a de plus originairement accessible par l'être psychique qui se la représente, la pulsion pourrait bien être ce que les poètes sémiotisent, symbolisent. Des réflexions poétiques interrogeant la pulsion comme entité qui structure le poème et un énoncé aussi célèbres pour la poésie moderne que «trouver un langage accessible à tous les sens» donnent à penser qu'elle pourrait être approchée par un type d'inscription qui soit poétique.

- en accord avec la *perception* (ou vision), à la frontière de la modulation sensible et de la signification. Si la perception a voie d'accès à cet envers des choses non-constitué par la conscience, elle est ce qui indique du sens au moment de son inscription. La perception serait ce qui amène la conscience vers le surplus de sens, à œuvrer, à signifier.

A. Figure rythmique et pulsion

«Singulière pulsion que celle qui s'occupe de la destruction de son propre foyer organique ! Les poètes parlent, il est vrai, de ce genre de choses, mais les poètes sont *irresponsables*, ils jouissent du privilège de la licence poétique¹⁶».

Depuis que Freud a pensé la pulsion comme entité qui se représente en tant que motion, d'importants travaux ont été menés dans une perspective psychocritique sur des dispositifs de la création qui font usage de symboles et de figures expressives, telle la littérature. Il est dommage cependant qu'on se soit si peu mis à la tâche de rendre compte de la figure la plus proche parente de la pulsion : le rythme. Aussi ardue que puisse sembler l'entreprise, il serait temps de comprendre la langue que parle la fluctuation rythmique en poésie moderne, plutôt que de faire constamment retour vers le symbole, qui l'épuise. D'autant plus qu'au XX^e siècle l'un des motifs fondamentaux de

16. S. Freud, «Angoisse et vie pulsionnelle», *Névrose, psychose et perversion*, trad. sous la direction de J. Laplanche, Paris, PUF, 1973, p. 143. C'est moi qui souligne.

l'expérience poétique moderne a été les mystérieuses fluctuations intérieures, sensibles, musicales, à rendre significatives. Libérés des conventions de la versification, les poètes ont cherché à configurer et à consigner, à même le texte, leurs propres vibrations intérieures.

Et comme Freud l'a donné à voir pour la pulsion, le rythme semble obéir à un *facteur moteur*, un *quantum d'énergie*, une *poussée intérieure*. *Force constante* et manifestation la plus expressive de *l'état vivant*, *tensionnel* du sujet dans un texte, le rythme peut être aussi considéré comme la trajectoire qu'emprunte le corps pour se dire. En tant qu'*aller-retour*, cette *mécanique* semble reproduire par zones d'émergence et de récurrence une *charge* ou *fluctuation organique*, comme s'il s'agissait de *traces mnésiques*. D'où la familière notion de corporéité de la parole. En lien avec l'entité *somatique*, le rythme semble embrasser les *transports d'énergies corporelles* et les retransmettre selon des intensités variables. Mais, en tant que saisi à la *source* de la *représentation qui le représente* (figure), le rythme paraît également être en lien avec le signe en poésie : celui-ci permettant à celui-là de se structurer dans une *direction déterminée*.

On pourrait pousser plus loin l'analogie avec la pulsion freudienne en disant que le rythme comporte les deux grandes pulsions distinguées par Freud : 1) des agents qui jouissent d'une grande *mobilité* (*pulsions de vie*), obéissant à une *ludique*, favorisant l'émergence et l'instauration du *symbolique*; 2) un aspect *mécanique* et de *répétition* (*pulsion de mort*), où il tend à s'abolir, à s'enliser dans une *tonalité monotone*, une *gradation décroissante* ou *atténuation* du motif; 3) un *entrelacement des deux pulsions* où des élans se donnent, impriment un mouvement, puis s'abîment dans un rythme mélancolique qui supprime toute manifestation d'énergie. Telle la mélopée du sens, perdu, à venir, sur laquelle se fixent des impressions et cette quête même de sens.

Saisissante pour notre perspective apparaît cette intuition formulée par Freud sur le plaisir et le déplaisir (principe pulsionnel) :

Il semble qu'ils ne dépendent pas de ce *facteur quantitatif*, mais d'un *caractère de celui-ci*, que nous ne pouvons désigner que comme *qualitatif*. Nous serions beaucoup plus avancés en psychologie si nous pouvions indiquer quel est ce caractère qualitatif. Peut-être s'agit-il du *rythme*, de l'*écoulement temporel des modifications*, des *montées et des chutes de la quantité d'excitation*; nous ne le savons pas¹⁷.

Si, en effet, selon Freud, les pulsions (de vie et de mort) semblent dépendre du caractère *qualitatif* d'un facteur *quantitatif*, celles-ci pourraient se comporter telles les variations d'un système de mesure. S'il s'agit d'un *rythme*, de l'*écoulement temporel des modifications*, des *montées et des chutes de la quantité d'excitation*, nul autre espace que le rythme musical ou poétique pour l'exprimer : temps forts, temps faibles, flux d'énergies, accentuations, degrés d'intensité, etc.; autant de marques d'une charge d'affects qui doivent se consigner et d'une expérience qui doit se faire dans un mouvement qui en ordonne les différents degrés et moments.

Il n'est pas insensé de croire que les variables ou degrés de l'être-temporel pulsionnel ne sont nullement mieux signifiants qu'en poésie moderne. Car, à la différence du rythme musical qui s'en tient, mais avec quelle puissance, au registre des sonorités, le rythme poétique, également porteur de degrés d'intensité variables, subjectifs et temporels, opère de surcroît un changement de niveau vers des signes, arbitraires, qui sont chargés de le

17. S. Freud, «Le Problème économique du masochisme», *Névrose, psychose et perversion*, trad. sous la direction de J. Laplanche, Paris, PUF, «Bibliothèque de psychanalyse», 1973, p. 218. C'est moi qui souligne.

représenter. En poésie, le sujet de l'écriture ne s'en tenant pas aux modulations lyriques, tout écart/éclat, marque de l'expérience sensible, introduit d'autres agents de représentation. Ce rythme, d'où une infinité de figures peuvent dériver, se rapporter aux fluctuations, est susceptible de nous indiquer comment d'obscures vibrations convergent vers de la signification... De l'affect qui se tient à un niveau «puissantiel», dans un «nœud de relations» inhérent au tissu d'où cela procède, qui se meut en connexion avec une manière d'être et qui dérive vers le mimétique. Des sens aux signes... c'est dire en quoi le poème est l'espace qui peut nous révéler comment une rencontre s'établit entre ces deux modes et introduit une autre période. Le rythme ouvre la crypte où se tient le sujet, transmettant plus que représentant les singulières pulsions de vie et de mort qui l'habitent.

B. Tout se fait en pensée non conventionnelle : vers un inconscient phénoménologique

Analyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préétablie de la subjectivité, c'est accéder à travers le temps à sa structure concrète¹⁸.

Merleau-Ponty, pour qui tout est configuration de sens, y compris les faits psychiques, a exprimé à quelques reprises ce que la pensée contemporaine doit à l'intuition freudienne. Concevant l'inconscient comme un savoir que nous ne voulons pas assumer¹⁹, il s'oppose cependant «à l'arbitraire» d'une théorie où l'individu ne serait pas libre de «prise créatrice de lui-même». Ce qu'on appelle destin et qu'on dit être latent depuis l'enfance, n'est vrai

18. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 469.

19. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, NRF, 1960, p. 291.

que rétrospectivement. La critique de Freud par Merleau-Ponty repose en fait sur le concept d'association. Selon le philosophe, l'inscription symbolique découlerait plutôt, comme le sujet, d'une expérience spatio-temporelle sur-déterminante : «Les "associations" de la psychanalyse sont en réalité "rayons" de temps et de monde²⁰». En tant que champ d'être ou horizon, le *Wesen* merleau-pontien (être actif, sauvage) serait, avant toute constitution symbolique, le sens même de la temporalisation et de la spatialisation, antérieures au temps et à l'espace subjectifs. N'obéissant pas à un rapport de causalité, les différenciations de la chair seraient déjà constitutives d'une «matrice symbolique» : «Toute l'architecture des notions de la psychologie (perception, idée, affection, plaisir, désir, amour, Eros) [...] comme des *différenciations* d'une seule et *massive* adhésion à l'Être qui est la chair» (VI, 324). Dans cette perspective, l'on peut littéralement parler d'«inconscient phénoménologique²¹».

Dans une note de travail sur la philosophie et la littérature, Merleau-Ponty rapportait : «L'Être est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience» et ajoutait : «Faire analyse de la littérature dans ce sens : comme *inscription* de l'Être» (VI, 251). Ainsi concevait-il l'entreprise de la création littéraire : une sublimation de la chair. Ne serait-ce que par ce pouvoir réflexif que nous avons de signifier ce dont nous faisons l'épreuve, nous sommes à la mesure de ce qui est. Par des lignes intentionnelles, nos êtres en devenir s'accordent à la dynamique des choses, assurent ainsi chaque fois le «passage du monde muet au monde parlant». Par son mouvement, sa

20. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, «TEL», 1964, p. 293. Toute annotation tirée de cet ouvrage sera abrégée par le sigle VI suivi de son numéro de page.

21. Interprétation formulée par Marc Richir dans son article «Merleau-Ponty : un tout nouveau rapport à la psychanalyse», «Actualités de Merleau-Ponty», *Les Cahiers de philosophie*, n° 7, Lille, 1989, p. 155-187.

structure, le langage délivre autant d'impressions fugaces que d'ouvertures par lesquelles nos êtres-au-monde, en situation historique, participent à ce qui est : «Le langage est ainsi considéré comme la doublure de l'être, non par son contenu, par la positivité de ses significations, mais par sa *structure* et son *mouvement*» (VI, 73; je souligne). C'est que la parole comporte en elle-même le phénomène de réversibilité qui lui permet d'ouvrir le «champ du nom-mable et du dicible», de délivrer le sens qui l'anime, de susciter activement ce que la signification vient rassembler : «La signification est ce qui vient sceller, clore, rassembler la multiplicité des moyens physiques, physiologiques, linguistiques de l'élocution, les contracter en un seul acte, comme la vision vient achever le corps esthésiologique...» (VI, 202).

Le corps est ce qui expérimente le monde, le stylise et le réifie. Parce que nous procédons à partir de lui seul pour construire des réseaux de sens et percevoir le réel, des formules charnelles, des données sensorielles et des structures affectives sont les marques pour chacun de nous vivant de la présence du monde sensible en nous. Être vivant et incarné, mon type d'adhésion au monde porte l'empreinte de mes expériences et de mes perceptions singulières, constitutives de «ma spécialité et ma différence».

Pour Merleau-Ponty, la perception est l'indication d'un surgissement du sens, qu'elle ne signifie pas. À la frontière du monde sensible et de celui de la réflexion, la perception est «conglomérat informé» à déchiffrer et rendre signifiant par l'exercice de l'intelligence. Tenant pour nécessaire une réflexion qui n'assimile pas le sens en le constituant, qui comporte en elle ce qui l'y a conduit et dont la tâche est de signifier ce qui se donne à elle tout au long de l'opération, Merleau-Ponty parle de «surréflexion qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle [...], ne couperait pas [...] les liens organiques de la perception et de la chose perçue [...];

exprimer, au-delà d'elles-mêmes, notre contact muet avec les choses, quand elles ne sont pas encore des choses dites» (VI, 61). Cela vers quoi tendent les poètes modernes.

Chaque nouvelle expérience amène un changement dans la représentation que le sujet se fait de lui-même. Conséquemment, chaque nouvelle perspective exprime une mutation à s'être produite. Le sens qui s'est manifesté à ma conscience au moment où je lui ai accordé de l'attention, qui s'est sédimenté afin de permettre la rencontre, s'est constitué dans l'expérience, créatrice de perceptions.

C. Propositions

Les poètes approchent l'insidieuse rumeur en la figurant dans un aller-retour indispensable à son surgissement dans le langage. Ils miment ainsi leur être-temporel, lisible dans les creux et comme trace mnésique. Le rythme du sujet est sa manière d'être-au-monde dans le temps que prend sa voix à opérer le jaillissement de sens. La manière de prendre parole nous indique comment un sujet ouvre une brèche entre son être (à délivrer) et le champ poétique (à accomplir).

Ce rythme comporte des marques subissant moins l'assaut du refoulé qu'à leur suite le symbole; peut-être au contraire, céderaient au retour du refoulé, n'occupant pas, comme les mots, une position. Ces marques sont translinguistiques : prosodèmes. Sens qui chargent le sens, les prosodèmes marquent le texte de présence prélangagière et non-réflexive. En lien avec les fluctuations corporelles, ils rencontrent le signe et l'affectent. À la fois opérateurs poétiques et manifestation sensorielle, pulsionnelle du sujet à l'œuvre, ils sont dépositaires de l'instant où se consigne une expérience qui ainsi se fait. Dans un poème, il y a un rythme qui comporte des marques opérantes, génératrices de signes, puis telle ou telle organisation textuelle, mais il y a aussi du temps qui se réfléchit

en des signes qui le miment. Soit des accents temporels ça et là lisibles à l'intérieur de la séquence prosodique, puis sémantique.

Trop souvent occulté dans les réflexions poétiques, le phénomène du temps, ce que Heidegger appelle la mesure de l'être et Merleau-Ponty la dimension de l'être, est appréhendé par les poètes en des prosodèmes et des signes qui structurent leurs inscriptions. Entre les marques temporelles et les signes langagiers, également porteurs d'indices (déictiques, circonstanciels, souvenirs, humeurs du moment et projets), se tient un intervalle.

Y a-t-il lieu d'établir une correspondance entre ce que ces mots signifient et le type d'appel que la forme-mouvement structure sensiblement? En d'autres termes, y a-t-il écart entre les marques temporelles, fluctuantes, transmises à même le rythme, et le temps, linéaire, discursif, mis en place par le sujet de l'écriture poétique? Ou se peut-il que le paradis perdu soit une vibration sonore, enfouie dans le «sanctuaire intérieur»? Que ces musiques obscures qui nous habitent, vives et pleines de nostalgie, harmonieuses et assonancées, soient des affects qui chargent la manière d'être-au-monde, sans que l'on puisse les doter de représentants significatifs? Que les émotions nous habitant, des morts successives, s'en vont mourir dans la conscience? Le poète ne s'en démet pas. D'une pulsation qui obéit à une ludique pulsionnelle, qui est son mouvement, qui se montre en se dissimulant, un contexte s'établit. Être vivant de la parole, celui qui sensibilise le langage, toutes forces, poussées, énergies l'y aspirant, veut déplier ce qui vibre et s'émeut à même la chair. Mais comment dire? Il n'y a de manière pour transmettre cette Chose, antérieure à tout objet, dont parle Kristeva, que de la reproduire : «Comment approcher ce lieu? La sublimation fait une tentative dans ce sens : par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul «contenant» qui

paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose²²». À ne rien perdre, le corps délivre ses humeurs en tonalités. La modulation transmet la charge et le moment inauguraux de donation de sens. Elle est support et connaissance pour celui qui fait l'épreuve, du corps à la parole, de ce qui se brise chaque fois autrement. Le sujet à l'œuvre opère par là une trace et consigne tout changement de lieu qui s'est opéré en cours d'expérience.

S'il y a écart considérable entre le sens (pierre d'achoppement du poète) et la signification, en-deçà du langage, en des seuils pulsifs, le sujet cherche à traverser le temps. Cette ouverture est toujours d'abord poétique. Entre la pulsion dévorante et le spectacle auquel s'adonne le sujet sont d'infinies vibrations : ce qu'il faut voir pour celui qui est écartelé entre le même et l'Autre... mais qui est l'Autre? Celui peut-être qui n'est pas admis dans le langage. Parce qu'il y a là aporie, tout système de représentation étant un repositionnement constitutif du passage à la conscience, la quête de sens est à l'origine du symbole. Parce qu'on ne peut traduire le pur mouvement, on revient au même, autrement représenté. Sinon par le rythme qui signe l'état pulsionnel/perceptif où se tient pour un temps le sujet : «L'absence de rythme (...) égale l'apparition, infiniment paradoxale, du *mimétique lui-même* : soit de l'indifférenciable comme tel, de l'imperceptible par excellence²³». Reste comment nous le transmuons pour que ça survive.

À la fois lisibles et porteurs de sens, les prosodèmes forment un lieu de surgissement de sens qui agit à titre d'opérateur implicite à l'intérieur de la forme-mouvement.

22. J. Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 24.

23. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie*, (Typographies 1), Paris, Aubier-Flammarion, «La Philosophie en effet», 1979, p. 284.

Ces marques sont intelligibles par les failles, ruptures ou envolées lyriques dans lesquelles se glisse ou se heurte le sensible lors d'une expérience faite avec la parole. Tout changement dans le mouvement constitue une composante primaire à l'élaboration du «lieu pensant» qu'est le poème, ce qu'il en est de sens logés dans celui-ci, ses pulsions/pulsations. Ces marques sont génératrices de métonymies et métaphores (dispensatrices ultérieures de sens) qui, elles, contribuent à la formation d'un réseau de signification, d'une pensée créatrice. Nicolas Abraham parle de «rythmisation de la perception» et constate le besoin d'établir une génétique du temps en poésie, parce que celle-ci se révèle être «[...] comme une manière d'exploration expérimentale de la vie noétique de la conscience²⁴». Si cela est juste, s'il n'y a pas que de la *mimesis*, mais aussi une présence vitale, si le sujet se manifeste dans/par des fluctuations, de tels glissements sont les premiers dispositifs de donation de sens dans l'inscription qu'on dit poétique. De toutes tendances, les modernes ont fait un archétype de l'insidieuse rumeur, du silence à la dite... Sous forme de bris (écarts/éclats) vibre la puissance d'une im-pulsion non-consignée/able dans le signe. Gronde également un retour du refoulé, désir qui aspire à rendre une atmosphère, à dire le temps qu'il fait *réellement*, approprié, incorporé. Impudique cependant, accaparant la dite, visant ce qui concerne le monde, la conscience s'empresse de dénouer le sens qui s'écrit dans le temps de son histoire; ce pourquoi il y aurait lieu d'établir une correspondance entre ce que les mots disent et ce que la forme-mouvement met en œuvre dans l'inscription poétique moderne. Ce qu'il reste à voir* : des marques qui

24. N. Abraham, *Rythmes*, Paris, Flammarion, «La Philosophie en effet», 1985, p. 50.

* Ce que je me propose de faire dans ma thèse de doctorat et qui fera l'objet d'un autre article.

s'enchevêtrent pour que se consigne le réel et qu'on peut rendre manifestes parce que les poèmes s'écrivent dans le temps que je prends à le dire, là où se tient la différence poétique, le sens même de ce type d'expérience, moderne, qu'il importe maintenant de lire, comme histoire naturelle de l'in-conscience, dont le mode d'appréhension temporel.

Nathalie Watteyne
Université Laval